ESTILO ANTIGO E *ESTILO MODERNO* NA MÚSICA ANTIGA LATINO-AMERICANA

Paulo Castagna

1. Introdução

A produção musical de origem européia na América Latina, do século XVI ao início do século XIX, foi predominantemente vocal e religiosa, sendo raras as obras profanas ou as composições exclusivamente instrumentais. Esse fenômeno decorreu do fato de ter sido a devoção religiosa, no caso católica, a principal forma de agregação e manifestação social imposta no ambiente colonial, em oposição às manifestações de tipo burguesas - já inseridas em uma economia direcionada ao capitalismo - instauradas quase somente a partir do século XIX.

Consequentemente, a produção musical, nessa fase, foi predominantemente vocal, pois somente esse tipo de música poderia exprimir as relações de poder e louvor que predominaram no universo colonial latino-americano. A música instrumental, na tradição européia, desenvolveu-se com outro tipo de função social, o deleite material (danças) ou espiritual (suítes, sonatas, sinfonias, etc.), muitas vezes também inserida em cerimônias religiosas.

A música religiosa foi praticada na América colonial, como também na Europa, para atender duas funções básicas: a expressão religiosa e a expressão do poder religioso. Em geral, a música destinada à segunda função era exuberante e empregava grande quantidade de recursos composicionais ou interpretativos, enquanto aquela destinada à primeira função possuía visíveis limitações em relação a esses recursos, justamente para permitir a concentração das atenções nas cerimônias religiosas e não em sua música.

A música destinada à expressão do poder religioso foi utilizada em centros urbanos enriquecidos a partir da segunda metade do séc. XVII, sobretudo em catedrais e nas poucas cortes de Vice-Reis ou de autoridades coloniais. A música utilizada como forma de expressão religiosa, por outro lado, foi utilizada em igrejas paroquiais e em igrejas de ordens ou companhias religiosas, principalmente aquelas que se dedicaram às missões de “conversão” ou cristianização das populações americanas, como foi o caso dos jesuítas.

Os Jesuítas concentraram suas atividades missioneiras de maior vulto no interior, longe dos centros urbanos, para evitar o contato com as atividades empreendidas pelas populações brancas. Interessante, na prática musical missionária, é o fato de não terem sido utilizadas quaisquer composições chegadas da Europa, mas, sobretudo a partir de fins do século XVIII, compostas de acordo com as possibilidades materiais e a sensibilidade dos povos locais. Encerradas as atividades jesuíticas na América, a partir de 1760, várias comunidades locais continuaram a praticar, até hoje, muitas das obras utilizadas nos séculos XVII e XVIII, sendo responsáveis por sua preservação.

Uma das questões mais complexas no estudo dessa música é a sua caracterização estilística. Os estilos utilizados na música religiosa latino-americana e mesmo européia têm sido objeto de vários trabalhos, mas ainda são freqüentes as classificações baseadas

na nomenclatura utilizada em compêndios de história da música européia, essencialmente aplicada à música profana: renascimento, barroco, classicismo, etc. Uma perspectiva diferente de análise estilística é a divisão da música católica, durante os séculos XVII, XVIII e XIX em duas grandes categorias, de acordo com a nomenclatura utilizada nessa época: o *estilo antigo* e o *estilo moderno*.

2. *Estilo antigo* e *estilo moderno*

O *estilo antigo* baseava-se em normas composicionais derivadas da música romana contra-reformista, especialmente aquelas compostas por Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594) e seus contemporâneos (exemplo 1),[1] enquanto o *estilo moderno* utilizava inúmeras técnicas composicionais, sobretudo italianas, derivadas da ópera e da música instrumental. A música em *estilo antigo* era escrita, no máximo, com o emprego do baixo contínuo, enquanto a música em *estilo moderno* recebia partes instrumentais, freqüentemente cordas e contínuo, mas, a partir da segunda metade do século XVIII, também sopros (entre eles as trompas) e, mais raramente, tímpanos.

Exemplo 1. Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594). *Missa Æterna Christi Munera* (*Kyrie*), c. 1-7.

Normalmente, as composições religiosas dessa fase exibiam somente um desses dois grandes grupos estilísticos, mas existem situações nas quais os dois estilos foram utilizados em uma única obra, com evidente função retórica. Este é o caso, por exemplo, do *Gloria* da *Misa San Ignacio* de Domenico Zípoli (1688-1726), autor que viveu na casa da Companhia de Jesus de Córdoba, entre 1717-1726, escrevendo música para ser utilizada nas missões jesuíticas da América espanhola.

Zípoli utilizou, nesta composição, uma progressiva diminuição da solenidade, por meio da transição do *estilo antigo* para o *estilo moderno*, à medida em que o texto deixa de se referir a Deus e passa a se referir aos homens. O *estilo moderno* é utilizado na primeira seção, correspondente à frase *Gloria in excelsis Deo* (Glória a Deus nas alturas, c. 1-38) (exemplo 2). Na Segunda seção (c. 39-92), a música correspondente à frase *et in terra pax hominibus* (e paz na terra aos homens, c. 39-52) utiliza valores largos, enquanto em *bonæ voluntatis* (de boa vontade, c. 52-60) passa-se a utilizar o *estilo*

---

[1] PALESTRINA, Pierluigi da. *IOANNIS Petraloysii Prænestini Sacrossantæ Basilicæ Vaticanæ Capelæ Magistri: Missarum cum Quatuor Quinque et sex vocibus*. Liber Qvintus [...]. Venetiis: Apud Hæredem Hieronymi Scoti, 1591. Apud: PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. *Pierluigi da Palestrina's Werke*: herausgegeben von Franz Xaver Haberl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882. v. 14, p. 1-14.

antigo (exemplo 3). A partir do *Laudamus Te, benedicimus Te...* (Nós Vos louvamos, Vos bendizemos..., c. 60), o autor volta a utilizar o *estilo moderno*.[2]

Exemplo 2. Domenico Zípoli (1688-1726). *Misa San Ignacio*, *Gloria*, c. 1-6.

Exemplo 3. Domenico Zípoli (1688-1726). *Misa San Ignacio*, *Gloria*, c. 53-61.

[2] ZÍPOLI, Domenico. *Misa San Ignacio; Ave Maris Stella; Laudate Dominum; Tantum ergo; Beatus vir; Ad Mariam; Confitebro de* [...]: recopilación y transcipción Luis Szarán; edicción y coordinación general Gisela von Thümen. 2 ed., Asunción: Missions Prokur S.J. Nürnberg, 1999 (Música en las Reducciones Jesuíticas de América del Sur), p. 28 e 33-34.

Na maioria dos casos, entretanto, não se observa a mistura de estilos, visível na composição de Domenico Zípoli acima referida. Até o final do século XVII, o estilo predominante na música religiosa praticada em Portugal, na Espanha e, por conseguinte, na América Latina, foi o *estilo antigo*, embora na Itália o *estilo moderno* estivesse em pleno desenvolvimento Esse fenômeno é decorrente da própria política colonial dos países ibéricos: Espanha e Portugal mantiveram, durante todo o século XVII e inícios do século XVIII, um respeito estrito às determinações eclesiásticas contra-reformistas, para justificar a utilização da religião como principal elemento de submissão ao controle ibérico. Como o *estilo moderno* foi aquele que menos se adequou às prescrições eclesiasticas, predominou, nesse período, o *estilo antigo*.

A música religiosa praticada na América colonial, assim como na Europa, era destinada a cerimônias *litúrgicas*, ou seja, pertencentes aos ritos oficialmente aceitos pela Igreja, ou a cerimônias *não litúrgicas*, aceitas apenas em certas dioceses ou comunidades religiosas. Por essa razão, o *estilo moderno* começou a ser praticado, na Penín-

sula Ibérica e na América Latina, em gêneros religiosos não litúrgicos, principalmente os vilancicos.

Durante os séculos XVIII e XIX, os dois estilos coexistiram na música litúrgica, embora as obras em *estilo antigo* fossem cada vez menos freqüentes. Por uma questão ligada às prescrições litúrgicas, o estilo antigo foi quase somente utilizado em Missas e Ofícios do Advento e da Quaresma (aqui incluída a Semana Santa, à exceção do Domingo de Páscoa), em Vésperas solenes e na Liturgia dos Defuntos, enquanto o *estilo moderno* foi aplicado a todo tipo de cerimônia religiosa.

3. O *estilo moderno* nos vilancicos

Se na Itália, principal local de origem e difusão da ópera e, portanto, do *estilo moderno* no século XVII, esse tipo de composição avançava na música religiosa, aliando-se diretamente aos textos litúrgicos, na Península Ibérica e mesmo nas igrejas diocesanas da América, observou-se um fenômeno diferente nesse século: espanhóis e portugueses - em decorrência de um compromisso de seus soberanos com os ideais da Contra-Reforma - estiveram sujeitos a um controle mais intenso em relação a questões eclesiásticas. À autoridade do Papa e dos Bispos locais, somava-se a autoridade dos Reis e de toda a hierarquia monárquica, para o cumprimento das resoluções publicadas em Concílios, Constituições, Encíclicas, Decretos e outras determinações, no caso, litúrgicas.

O *estilo moderno* , na Península e na América Latina, até inícios do século XVIII, ficou praticamente restrito aos gêneros não litúrgicos, predominando, entre eles, o vilancico. Acervos espanhóis e hispano-americanos de manuscritos musicais estão repletos de vilancicos dos séculos XVII e XVIII. Em Portugal (e, provavelmente também no Brasil), foram praticados até a terceira década do século XVIII, mas a quantidade de obras produzidas até esse período também é bastante grande.

A textura polifônica dos vilancicos não exibia uma proximidade tão explícita em relação à ópera, como nas composições religiosas italianas para vozes e instrumentos. Tais obras alternavam solos vocais e passagens corais, sempre com acompanhamento de instrumento grave (baixo contínuo), mas não contando, até inícios do século XVIII, com partes agudas de cordas e sopros, que caracterizaram o *estilo concertado* italiano. Embora de caráter religioso, os vilancicos sempre utilizavam idiomas locais (português ou espanhol), às vezes chegando ao requinte de incorporar o sotaque africano, quando destinados a comunidades de negros (eram os vilancicos chamados *negros*). A inspiração do texto era, invariavelmente, a linguagem popular, como observa Joaquim de Vasconcelos:[3]

> "*O vilancico foi um produto espontâneo e característico do sentimento popular, que era o único poeta capaz de fazer os versos e de criar a música para eles. Os compositores que quiseram aproveitar esta veia artística foram inspirar-se diretamente dos sentimentos do povo e não procuraram a realização das suas idéias, nos estreitos moldes do cálculo musical.*"

Maior precisão na definição dos vilancicos pode ser encontrada em Ernesto Vieira. De acordo com esse autor, tais obras foram particularmente utilizadas em Matinas,

---

[3] VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os musicos portuguezes*: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. v. 2, p. 193-194.

no intervalo entre os Noturnos, para "*amenizar a monotonia do cantochão*", o que significa que os vilancicos foram inicialmente utilizados em Matinas nas quais era pequena a presença de polifonia nos textos litúrgicos:[4]

> "*Vilancico ou Vilancete era um pequeno poema de caracter essencialmente popular, todo ou quase todo com musica, que se cantava nas Igrejas por ocasião das maiores festas. Essas eram principalmente as do Natal, as da Epifania ou Reis, e as de Nossa Senhora. Nas festas em honra de qualquer santo também se cantavam vilancicos quando os recursos dos festeiros permitiam as respectivas despesas.*
>
> "*Tinham lugar nos intervalos das Matinas, cantando-se um vilancico depois de cada Noturno ou série de três Salmos. O seu fim evidente era amenizar a monotonia do cantochão, alegrando o povo para atraí-lo ao templo.*
>
> "*Às vezes um vilancico só, mas de maior extensão, era dividido em três partes, uma para cada Noturno.*
>
> "*Compunha-se geralmente o vilancico de um estribilho e de uma série de coplas; estas eram também uma xácara, um romance ou um tono, etc. Na forma dramática, era o vilancico muito semelhante ao auto, com a principal diferença de não ser representado mas simplesmente cantado e recitado, tendo também a parte musical muito maior lugar.*
>
> "*O assunto referia-se sempre à festa religiosa que se celebrava, predominando nele o sentimento religioso; mas para darem a nota alegre, apareciam muitas vezes personagens cantando em diversos idiomas e dialetos; assim, um cantor figurava de preto cantando em dialeto africano, outro de Sacristão misturando nas suas coplas as frases latinas da missa, outro era estudante ou bacharel que cantava latim macarrônico; havia também o galego, o biscainho, etc. Estes processos são freqüentes também nos autos de Gil Vicente. Nos vilancicos do Natal e da Epifania predominavam os assumptos pastoris.*"

Apesar de essencialmente não litúrgicos, os vilancicos embrecharam-se em Missas e Horas Canônicas destinadas a grandes comemorações (em Portugal principalmente no Natal, Epifania e festa de Nossa Senhora da Conceição). Os vilancicos não teriam desagradado as autoridades eclesiásticas se fossem cantados em reuniões religiosas fora dos templos, mas sua utilização no interior da igreja, em meio a ofícios litúrgicos, gerou a emissão de proibições de caráter local, na Península e mesmo na América. Ernesto Vieira, em 1900, informava que "*Em 1723* [os vilancicos] *foram absolutamente proibidos em Portugal, por ordem de D. João V, mas em Espanha ainda se cantavam não há muitos anos*."

Quando o *estilo moderno* atingiu maior difusão na Península Ibérica, a partir de inícios do século XVIII, a legislação litúrgica local tratou de coibir sua utilização. Na Espanha, por exemplo, o *Conclilium Tarraconense* (1738), reconhecendo no *estilo moderno* a presença de "[...] *cantos profanos (nem digamos menos pudicos), lascividades*

---

[4] VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biographico de músicos portuguezes*: historia e bibliographia da musica em Portugal por [...]. Lisboa, Mattos Moreira & Pinheiro [Lambertini, Fornecedor da Casa Real], 1900. v. 2, p. 28

teatrais, melodias afeminadas, excitantes e floreadas [...]”,[5] foi um dos primeiros a propor o seu controle:[6]

> “[...] *mandamos e determinamos estritamente, que em catedrais, colegiadas e outras igrejas, inclusive regulares, principalmente antes das Missas solenes e quando o augustíssimo Sacramento da Eucaristia estiver exposto à veneração dos fiéis, ao mestre de capela, organista e outros músicos, não se use quaisquer tipos de música lasciva, menos decoros, não grave e simples, no canto, órgão e outros instrumentos* [...].”

Os vilancicos resistiram a essas determinações, na Espanha e América hispânica, até meados do século XIX. Em Portugal, entretanto, foram proibidos por D. João V em 1723 e praticamente extintos no século XVIII. Um dos efeitos dessa proibição, em Portugal, foi o maior ingresso da polifonia nas Matinas e, consequentemente, a abertura de caminho para o ingresso do *estilo moderno* na música litúrgica, como informa Ernesto Vieira:[7]

> “*Tornando-se necessário eliminar os vilancicos pelos abusos que produziam, adotou-se para os substituir cantar os Responsórios em musica mensural, dando-lhes um grande desenvolvimento com brilhante aparato de cantores e orquestra. São notáveis e ainda hoje se executam amiudadas vezes nas nossas Igrejas as Matinas da Conceição compostas por Marcos Portugal, e as de Defuntos, compostas por David Perez. As Matinas de Joaquim Casimiro, para Quarta, Quinta e Sexta-feira Santas, são muito do agrado do público, que não se farta de as ouvir todos os anos nas Igrejas em que se celebram os ofícios da Semana Santa*”

Os vilancicos hispano-americanos, até inícios do século XVIII, foram escritos quase sempre para quatro ou mais vozes, com acompanhamento de baixo contínuo, mas durante a primeira metade desse século começaram a surgir vilancicos no estilo concertado italiano, com a utilização de cordas e, eventualmente, sopros. A documentação eclesiástica indica que os vilancicos também foram praticados no Brasil, mas, até o momento, somente um exemplo pode ser associado a esse gênero, o *Matais de incêndios*, encontrado em quatro folhas manuscritas do Grupo de Mogi das Cruzes (exemplo 4).[8]

---

[5] “[...] *profanos (ne dicam minus pudicos) modulos, theatricam lascivientiam feminarum melodia æmulantes et redolentes* [...]”. Cf.: ROMITA, Florentius. *Jus Musicæ Liturgicæ*. Op. cit., p. 89.

[6] “[...] *mandamus et stricte inhibemus, ne deinceps in Cathedralibus, Collegiatis ceterisque ecclesiis, etiam regularium, præsertim infra missarum solemnia, et quando augustissimum Eucharistiæ sacramentum fidelium venerationi expositum fuerit, scholæ cantorum Magistri, Organistæ aliique Musici omnes lasciva illa aut minus decora et non gravi et simplici musica in cantu et organo aliisve instrumentis musicis utantur*; [...].” Cf.: Idem, ibidem.

[7] VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical* [...]. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. p. 331.

[8] Cf.: 1) DUPRAT, Régis e TRINDADE, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Moji das Cruzes, c. 1730. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del Rei, MG, 4 a 8 de dezembro de 1985. *Anais*. Belo Horizonte: DTGM da Escola de Música da UFMG, Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei, Sociedade Brasileira de Estudos do século XVIII; Belo Horizonte, Imprensa Universitária, 1987 [na capa: 1986]. p. 49-54; 2) TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Data: Revista de Estudios Andinos y Amazonicos*, La Paz, n. 7, p. 309-336, 1997.

Exemplo 4. Anônimo. *Matais de incêndios* (cantiga ou vilancico para o Natal?), manuscrito pertencente ao Grupo de Mogi das Cruzes (9ª Coordenadoria Regional do IPHAN - São Paulo). Transcrição em notação moderna, com remetrificação (c. 19-27).

4. *Estilo antigo* e *estilo moderno* na música litúrgica

Em fins do século XVII, o *estilo moderno* ainda não era utilizado na música litúrgica americana, mas começou a ser introduzido por missionários jesuítas de origem não ibérica. Em 1691, o jesuíta tirolês, Pe. Antônio Sepp (1655-1773), escrevia sobre seu trabalho missionário nas aldeias indígenas dos rios Uruguai e Paraná, sob administração dos jesuítas espanhóis. Ao discorrer sobre a prática musical religiosa em tais aldeias, Sepp observou que a música lá executada era em *estilo antigo* (assim como aquela que ouvira em Sevilha e Cádiz, na Espanha) e que os músicos dessas regiões desconheciam técnicas ligadas ao *estilo moderno*. Sepp diferenciou os dois estilos, neste fragmento, de uma maneira tão eficaz quanto poética:[9]

> "[...] *Os missionários me enviam seus músicos de todos os pontos cardeais e de mais de cem milhas de distância, para que eu os instrua nessa arte* [ou seja, o *estilo moderno*], *que é completamente nova para eles e difere da velha música espanhola que eles têm, como o dia da*

[9] As traduções disponíveis desse trecho nem sempre atentaram para os significados musicais das informações apresentadas por Sepp. A versão acima apresentada foi modificada com base nas três seguintes traduções: 1) SEPP, Anthony & BEHME, Antony. *An Account of a Voyage From Spain to Paraquaria* [...]. Nürnberg: s.ed., 1697. p. 658; 2) SEPP Antonio. *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. Buenos Aires: EUDEBA Editorial Universitaria, (edición crítica de las obras del padre Antonio Sepp S. J. misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733 a cargo de Werner Hoffmann), 1971. p. 207-208; 3) SEPP, Padre Antônio. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*: nota Rubens Borba de Morais; introdução Wolfgang Hoffmann Harnish; tradução A. Raymundo Schneider. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980 (Reconquista do Brasil: nova série, v. 21). Cap. VIII (De como estão organizadas as aldeias dos índios convertidos), p. 138.

noite. Até agora não sabiam nada de nossas divisões de compassos, nada da proporção tripla e nada das cifras 7-6, 4-3, etc. Até hoje, os espanhóis - como vi em Sevilha e Cádiz - não têm colcheias, nem fusas, nem semifusas. Suas notas são todas brancas: as semibreves, as mínimas e as semínimas, que são parecidas com as notas quadradas da velha música litúrgica. É música antiquíssima, como os livros velhos dos quais os copiadores da Província alemã possuem caixotes inteiros e que utilizam para encadernar novos autores. [...]"

Arquivos mexicanos, guatemaltecos, cubanos, venezuelanos, peruanos, bolivianos e brasileiros, entre outros, conservam grande quantidade de música dos séculos XVI a XIX em *estilo antigo* ibérico, cuja edição e estudo tem se intensificado a partir da década de 1990. Pesquisadores como Robert Stevenson (USA), Samuel Claro (Chile), Bernardo Illari (Argentina), Leonardo Waisman (Argentina), Piotr Nawrot (Bolívia), Miriam Esther Escudero Suástegui (Cuba), Aurélio Tello (México), Juan Manuel Lara Cárdenas (México) e outros possuem contribuições significativas nessa área, o último com a edição e estudo das composições do espanhol Hernando Franco (1532-1585)[10] - que em 1573 trabalhava na Catedral da Guatemala, transferindo-se para a Catedral do México em 1575 - e do mexicano Francisco López Capillas (c.1608-1674).[11]

Música em *estilo antigo* em manuscritos bolivianos tem sido impressa e investigada pelo musicólogo polonês Piotr Nawrot. Após estudar documentos musicais de nove arquivos desse país, Nawrot definiu cinco categorias estilísticas de música religiosa: 1) Renascimento e maneirismo; 2) barroco madrigalesco; 3) Barroco à italiana (estilo concertado); 4) "*Mestizo o dieciochesco americano*"; 5) Barroco missional. O primeiro item dessa classificação é análogo ao *estilo antigo*, enquanto os demais representam manifestações diversas do *estilo moderno*. Nawrot definiu as características da música "renascentista" ou "maneirista", informando que muitas das obras referentes a essa categoria, nos arquivos bolivianos, podem ser italianas ou espanholas:[12]

> "[...] *As características dessas obras são: apego à estrutura típica do moteto, com uma breve introdução homofônica, seguida de contraponto imitativo; dimensões reduzidas; ausência de instrumentos, salvo o continuo; texto adequado a celebrações de primeira classe, como a Semana Santa e o Advento. O estilo aproxima-se com preferência ao renascimento italiano ou espanhol. Não estranharia se os autores fossem conhecidos mestres desses dois países.*"

Uma das composições em *estilo antigo* impressas em notação moderna por Piotr Nawrot é o *Vexilla regis prodeunt... / Quæ vulnerata lanceæ* (a primeira estrofe desse texto, omitida no manuscrito, deveria ser cantada em cantochão). Nawrot utilizou, para a edição, as doze partes manuscritas com música para quatro vozes e *bajón* (instrumento ancestral do fagote) do Archivo Nacional de Bolívia (Sucre), copiadas entre c.1719-

---

[10] FRANCO, Hernando. *Obras*: transcripción de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: CENIDIM, 1996. 3 v. (Tesoros de la música polifónica en México, v. 9)

[11] CAPILLAS, Francisco López. *Obras*: transcripción de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: CENIDIM, 1993. 4 v. (Tesoros de la música polifónica en México, v. 5)

[12] Cf.: NAWROT, Piotr; PRUDENCIO, Claudia; SOUX, Maria Eugenia. *Pasión y Muerte de n. S. Jesucristo*: Música en los Archivos Coloniales de Bolívia, Siglos XVII y XVII. La Paz: Cooperación Española en Bolivia / Fondación Boliviana para la Música, 1997. p. 7.

c.1820.[13] Observe-se a utilização do primeiro modo (ou dórico), a ausência de instrumentos musicais (à exceção do baixo), e a rítmica musical dependente da rítmica do texto latino (exemplo 1):

Exemplo 1. Anônimo (século XVII). [*Vexilla regis prodeunt...*] *Quæ vulnerata lanceæ* (Hino à Santa Cruz para a *Reseña* da Quaresma e para a Procissão ao Santíssimo Sacramento de Sexta-feira Santa), c. 1-9. Archivo Nacional de Bolívia (Sucre).

Para a compreensão das características do *estilo antigo*, Karl Gustav Fellerer levou em consideração o seu significado, além de sua configuração sonora. Em uma interessante observação, o autor comparou a evolução do canto gregoriano em direção ao cantochão pós-medieval, com a evolução do estilo palestriniano em direção ao *estilo antigo*. Fellerer considera a tentativa de muitos compositores, em pleno século XVIII, de manter os idéias da polifonia renascentista, mas observa: "*Apesar dos esforços para a imitação ou para a continuidade da velha polifonia clássica, a música em* estilo antigo *manifestou uma posição de destaque no desenvolvimento da música sacra católica.*"[14] O autor apresentou uma análise bastante rica e sintética do *estilo antigo*, afastando-se da mera referência aos contornos melódicos, para estudar particularidades harmônicas e a interrelação entre texto e música:[15]

> "*A característica do* estilo antigo, *em oposição à velha polifonia clássica, está nos acentos rítmico-harmônicos, que se tornam claros*

[13] Idem. p. 20-22. A composição está impressa nas p. 65-77

[14] "*Der trotz des Strebens nach einer Nachahmung bzw. Weiterführung der altklassischen Polyphonie gewonnene satz hat als* stile antico *eine besondere Stellung in der Entwicklung der katholischen Kirchenmusik gefunden.* [...]" Cf.: FELLERER, Karl Gustav. Op. cit. v. 2 (Vom Tridentinum bis zur Gegenwart), cap. "Der stile antico", p. 88.

[15] "*Die Besonderheit des* stile antico *im Gegensatz zur altklassischen Polyphonie liegt in den rhythmisch-harmonischen Schwerpunkten, die in den klar umrissenen Themen ebenso wie im Satz deutlich werden. Der Zug zur Homophonie betont die Harmonik, die den Satz an die Führungsstimme bindet. Die klangliche Ausgestaltung von Melodien in Terzen und Sexten löst den Satz von der strengen Imitation, die Chromatik aber erweitert die Harmonie und ihre innere Spannung. Am stärksten halten sich noch kanonische Bildungen an die alte Polyphonie, ihre Melodien aber betonen die harmonischen Taktschwerpunkte ebenso wie bestimmte Sequenzierungen. Die in Taktschwerpunkten geordnete vorwiegend syllabische Deklamation und Thematik läßt das freie Gewebe mensuraler Stimmführungen sich verlieren und kommt entweder zu steifen Bewegungen oder homophonen Stimmzusammenfassungen. Imitationen werden vielfach auf Satzanfänge beschränkt.* Cantus firmus-*Arbeiten sind oft äußerliche schulmäßige strukturen. In der Verbindung mit monodischen Deklamations- und Melodiegestaltungen bildet sich der* stile misto*, der verschiedene Stilprinzipien miteinander bindet.*" Cf.: Idem. Ibidem. p. 88.

tanto na configuração dos temas como das frases. A tendência para a homofonia acentua a harmonia, que liga a frase à voz condutora. O aperfeiçoamento sonoro das melodias em terças e sextas libertam a frase da rígida imitação, porém o cromatismo amplia a harmonia e sua tensão interna. O estilo se atem, principalmente, às instruções canônicas da velha polifonia, mas suas melodias realçam os acentos harmônicos do compasso, assim como os de certas seqüenciações. As declamações predominantemente silábicas e a temática nos acentos dos compassos fazem desaparecer a textura livre da condução mensural das vozes, obtendo-se movimentos rígidos ou a concentração de vozes homófonas. As imitações motívicas são limitadas, muitas vezes, ao início da composição. Obras com cantus firmus*, com freqüência, são formalmente estruturas acadêmicas. Da ligação da forma de declamações monódicas com a interpretação da melodia forma-se o* estilo misto*, que une os diferentes princípios de estilos.*"

Com base em tal citação, é possível resumir as principais características do *estilo antigo* apresentadas por Fellerer, as quais são reconhecíveis nas composições do gênero preservadas em acervos latino-americanos:

1. Utilização das regras do contraponto renascentista
2. Declamações predominantemente silábicas
3. Acentos rítmico-harmônicos derivados da acentuação do texto latino
4. Tendência para a homofonia
5. Movimentos rígidos da homofonia
6. Uso de seqüenciações motívicas
7. Superposição de melodias em terças e sextas
8. Imitações motívicas limitadas, muitas vezes, ao início da composição
9. Utilização escolástica (*schulmäßige*) do *cantus firmus*

A julgar pelas informações atualmente disponíveis, música em *estilo antigo* foi utilizada em igrejas hispano-americanas até, pelo menos, o final do século XIX. De acordo com Miriam Esther Escudero Suástegui, existem, no Arquivo Musical da Igreja de N. Señora de La Merced (Havana - Cuba), Paixões da Semana Santa em *estilo antigo* do compositor espanhol Cayetano Pagueras (que atuou em fins do século XVIII), copiadas até o final do século XIX. Na última seção (*Et inclinato capite*) das Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa de Pagueras, copiada em 1796, pode-se observar o emprego do *estilo antigo* (exemplo 9):[16]

Exemplo 9. Cayetano Pagueras. *Jesum Nazarenum* (Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa), 15ª seção: *Et inclinato capite*, c. 1-7. Archivo de Música de la Iglesia Habanera de La Merced (Havana - Cuba), cópia de 1796.

[16] "*Cayetano Pagueras - 65.* Pasión del Viernes Santo *a 4v. (2Ti, A, B) y Cb. 1796. Partitura y particellas manuscritas. Propiedad: Evaristo Quirós y Jáquez.*". Cf.: ESCUDERO SUÁSTEGUI, Miriam Esther. *El Archivo de Música de la Iglesia Habanera de La Merced: estudio y catalogo*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998. p. 117. O exemplo musical (fac-símile do manuscrito), encontra-se na p. 58 (ej. 4).

O *estilo moderno*, por sua vez, fora inicialmente cultivado, na América hispânica, nos vilancicos, cantatas e gêneros correlatos, mas, em fins do século XVII, começou a ser utilizado na música litúrgica, principalmente em dois tipos de centros religiosos: as catedrais e as missões jesuíticas. O *estilo moderno* catedralício foi cultivado por Manuel de Sumaya (1678-1756) nas Catedrais do México e de Oaxaca, Ignacio de Jerúsalem (c.1710-1769), na Catedral do México, Esteban Salas (1725-1803) nas Catedrais de Havana e Santiago de Cuba, André da Silva Gomes (1752-1844) na Catedral de São Paulo e José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) na Catedral do Rio de Janeiro, entre outros, enquanto Antônio Sepp (1655-1773), Domenico Zípoli (1688-1726), Martin Schmid (1694-1772), Roque Cerutti (?-1760) e outros levavam o *estilo moderno* às missões da América do Sul.

A assimilação do *estilo moderno* nas missões jesuíticas foi tão intenso, que o Papa Bento XIV, em 1748, reconheceu que "*Assim, o uso do canto polifônico ou figurado e de instrumentos musicais em Missas, Vésperas e outras funções eclesiásticas foi tão longe, a ponto de chegar à região do Paraguai*",[17] um dos motivos que o levaram a não proibir esse tipo de música. De acordo com M. L'Abbé Delaporte, em uma carta escrita de Buenos Aires a 20 de dezembro de 1751, era comum, nas missões paraguaias, o acompanhamento do canto religioso com instrumentos característicos do *estilo moderno* - principalmente violinos e violoncelo - normalmente fabricados pelos próprios índios:[18]

> "*Uma outra maneira à qual eles recorreram para nutrir e aumentar a devoção dos paraguaios, foi a introdução da música nas reduções. O*

---

[17] "*§ 5.* [...] *Et quidem usus cantus harmonici, seu figurati, et musicorum instrumentorum in Missis, Vesperis, aliisque ecclesiasticis functionibus adeo longe processit, ut ad Paraguajam usque regionem pervenerit.* [...]" Cf.: ROMITA, Sac. Florentius. *Jus Musicæ Liturgicæ*: dissertatio historico-iuridica. Roma: Ediuzioni Liturgiche, 1947. p. 260.

[18] "*Un autre moyen auquel ils ont en recours, pour nourrir et accroître la dévotion des Paraguéens, a eté d'introduire la musique dans les reductions. Vous avez vu combien cet art a de charmes pour ces Indiens. Il est même assez commun de rencontrer de belles voix parmi eux; et l'on prétend qu'ils en sont redevables aux eaux de leurs fleuves. On apprend eux enfants à chanter et à jouer des instruments, avec autant de justesse et de précision qu'en Italie; et il s'est établi dans chaque peuplade, une chapelle de musiciens, qui exécutent les morceaux les plus difficiles, que les Jésuites font venir d'Europe. L'orgue, le luth, le violon, l'épinette, le violoncelle, et les autres instruments dont ils se servent, sont presque tous l'ouvrage de leurs mains.*" Cf.: DELAPORTE, M. l'Abbé. *Le Voyageur François, ou la conoissance de L'Ancien et du Nouveau Monde, mise au jour par M. l'Abbé Delaporte. Quatrieme édition, revue, corrigée et augmentée. Prix 3 liv. relié.* A Paris, chez L. Cellot, Imprimeur-Libraire, au Palais, & rue Dauphine. M. DCC. LXXII. [1772] Avec Approbation et Privilege du Roi. Lettre CLIII, p. 76-77.

Sr. percebe, então, quanto charme esta arte oferece a esses índios. É muito comum encontrar belas vozes entre eles, as quais eles agradecem às águas de seus rios. Ensinam suas crianças a cantar e a tocar instrumentos, com a mesma afinação e precisão que na Itália; estabeleceu-se em cada aldeia uma capela de músicos, que executa as peças mais difíceis, que os jesuítas fazem vir da Europa. O órgão, o alaúde, o violino, a espineta, o violoncelo e os outros instrumentos que eles usam, são quase todos obras de suas próprias mãos."

5. Conclusão

Uma das principais dificuldades no estudo da música antiga latino-americana está no fato de essa ser predominantemente religiosa. Tanto na América Latina, quanto na Europa, a música religiosa ainda não é tão conhecida quanto a música profana e existe uma tendência de se analisar a primeira com uma metodologia própria da segunda, obtendo-se conclusões pouco satisfatórias e, via de regra, pouco abrangentes.

O livro *The Classical Style*, do musicólogo norte-americano Charles Rosen (impresso pela primeira vez em 1971), por exemplo, tem sido utilizado como uma importante referência para a definição dos estilos utilizados por Franz Joseph Haydn (1732-1808), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), compositores que atuaram em um período particularmente interessante para a pesquisa musicológica na América Latina. Rosen, entretanto, baseou a maior parte de suas reflexões na música instrumental e na música vocal profana desses autores, pouco contribuindo ao conhecimento da produção religiosa da segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX: das quatrocentas e quarenta e quatro páginas ocupadas pelo texto, apenas dez (ou seja, 2,3%) foram dedicadas à música religiosa e somente àquela produzida por Haydn.[19] Além disso, esse capítulo inicia-se pela constatação de uma dificuldade bem maior no estudo da música religiosa que no estudo da música secular: [20]

"*O estilo clássico é bem mais problemático na música religiosa: este foi um gênero envolto em dificuldades de realização que não atingiram o campo secular. Cada compositor deparou-se com um tipo especial e diferente de problema.* [...]"

Reconhecendo que a música religiosa é essencialmente vocal, Charles Rosen admite a impropriedade de abordá-la enquanto representante do "estilo clássico", já que este diz respeito a obras essencialmente instrumentais:[21]

"*A hostilidade da Igreja católica em relação à música instrumental no século XVIII foi um fator importante nesse tipo de dificuldade.* [...] *Na música vocal, ao menos o texto litúrgico marca a presença reli-*

---

[19] ROSEN, Charles. *The Classical Style*: Haydn, Mozart, Beethoven. New York, London: W. W. Norton & Company, 1972. VI - Haydn After the Death of Mozart, 3 - Church Music, p. 366-375.

[20] "*The classical style is at its most problematic in religious music. This was a genre beset with difficulties that could not trouble the secular field. Each composer met with a special and different kind of ill luck.* [...]" Cf.: Idem. p. 366.

[21] "*The hostility of the Catholic Church to instrumental music throughout the eighteenth century was a factor in these difficulties.* [...] *At least with purely vocal music the words of the service make their presence felt. The classical style, however, was in all essentials an instrumental one.*" Cf.: Idem. Ibidem.

giosa. O estilo clássico, entretanto, foi um estilo essencialmente instrumental."

A dificuldade apresentada por Charles Rosen, um dos principais estudiosos da música européia da segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX, também encontra ressonâncias em trabalhos dedicados à prática e produção latino-americana desse período, nos quais existe uma certa tendência na análise de obras religiosas a partir de parâmetros intrínsecos à música profana.

A abordagem de particularidades estilísticas das composições sacras, sem a compreensão de fatores determinantes, no âmbito religioso, acabaram produzindo visões parciais e, muitas vezes, distorcidas desse tipo de manifestação musical. Conseqüentemente, o estudo de certas particularidades da música religiosa - entre elas a utilização do *estilo antigo* e do *estilo moderno* - requer uma metodologia que contemple semelhante música enquanto arte de *função religiosa* e, portanto, sujeita a normas e costumes religiosos.

6. Bibliografia

CAPILLAS, Francisco López. *Obras*: transcripción de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: CENIDIM, 1993. 4v. (Tesoros de la música polifónica en México, v.5)

DELAPORTE, M. l'Abbé. *Le Voyageur François, ou la conoissance de L'Ancien et du Nouveau Monde, mise au jour par M. l'Abbé Delaporte. Quatrieme édition, revue, corrigée et augmentée. Prix 3 liv. relié*. A Paris, chez L. Cellot, Imprimeur-Libraire, au Palais, & rue Dauphine. M.DCC.LXXII. [1772] Avec Approbation et Privilege du Roi. 2f. não num., 478 p., 1f. não num.

DUPRAT, Régis e TRINDADE, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Moji das Cruzes, c. 1730. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del Rei, MG, 4 a 8 de dezembro de 1985. *Anais*. Belo Horizonte: DTGM da Escola de Música da UFMG, Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei, Sociedade Brasileira de Estudos do século XVIII; Belo Horizonte, Imprensa Universitária, 1987 [na capa: 1986]. p.49-54

FELLERER, Karl Gustav. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes herausgegeben von Karl Gustav Fellerer*. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter-Verlag, 1976. 2v.

FRANCO, Hernando. *Obras*: transcripción de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: CENIDIM, 1996. 3v. (Tesoros de la música polifónica en México, v.9)

NAWROT, Piotr; PRUDENCIO, Claudia; SOUX, Maria Eugenia. *Pasión y Muerte de n. S. Jesucristo*: Música en los Archivos Coloniales de Bolívia, Siglos XVII y XVII. La Paz: Cooperación Española en Bolivia / Fondación Boliviana para la Música, 1997. 4v.

PALESTRINA, Pierluigi da. *Pierluigi da Palestrina's Werke*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1894. 33v.

ROMITA, Sac. Florentius. *Jus Musicæ Liturgicæ*: dissertatio historico-iuridica. Roma: Ediuzioni Liturgiche, 1947. XX, 319p.

ROSEN, Charles. *The Classical Style*: Haydn, Mozart, Beethoven. New York, London: W. W. Norton & Company, 1972. 467p.

SEPP, Anthony & BEHME, Antony. *AN / ACCOUNT / OF A / VOYAGE / FROM / Spain to Paraquaria; / Performed by the Reverend Fathers, / Anthony Sepp and Anthony Behme, / Both German Jesuits, / The First of Tyrol upon the River Eth, the Other of / Bavaria. / Containing a Description of all the remarkable Things, / and the Inhabitants, as well as of the Missionaries resi-/ing in that Country. / Taken from the Letters os the faid Anthony sepp, and Pub-/lish'd by his own Brother Gabriel Sepp. / Translated from the High Dutch Original, Printed at / Nurenberg, 1697*.

SEPP, Anton. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*: nota Rubens Borba de Morais; introdução Wolfgang Hoffmann Harnish; tradução A. Raymundo Schneider. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de são Paulo, 1980. 249 p. (Reconquista do Brasil: nova série, v.21)

SEPP, Antonio. *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. Buenos Aires: EUDEBA Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971. 245 p. (Edición crítica de las obras del padre Antonio Sepp S. J. misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733 a cargo de Werner Hoffmann)

TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Data: Revista de Estudios Andinos y Amazonicos*, La Paz, n.7, p.309-336, 1997.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os musicos portugueses*: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. 2v.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; contendo Todos os termos technicos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocabulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas relativas à Arte Musical; noticias technicas e historicas sobre o cantochão e sobre a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela arte europea; referencias frequentes, criticas e historicas, ao emprego do vocabulo musical da lingua portugueza; ornado com gravuras e exemplos de musica por Ernesto Vieira. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. 11p., 1f. inum, 551p., 1p. inum.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biographico de músicos portuguezes*: historia e bibliographia da musica em Portugal por [...]. Lisboa, Mattos Moreira & Pinheiro [Lambertini, Fornecedor da Casa Real], 1900. 2v.

ZÍPOLI, Domenico. *Misa San Ignacio; Ave Maris Stella; Laudate Dominum; Tantum ergo; Beatus vir; Ad Mariam; Confitebro de* [...]: recopilación y transcipción Luis Szarán; edicción y coordinación general Gisela von Thümen. 2. ed. Asunción: Missions Prokur S.J. Nürnberg, 1999. 202p. (Música en las Reducciones Jesuíticas de América del Sur)